16/iv/09.

gegriffen wird. Nach den Präraffaeliten kamen in der sogenannten Sezession die Anlehnungen an exotische, besonders asiatische Ur- oder Primärformen zu künstlerischer Verwendung.

Wenngleich uns heute noch ein sehr lückenhaftes und unvollständiges, zum großen Teile unverläßliches Material der exotischen Musik zu Gebote steht, so können wir doch auf Grund des verläßlichen Materiales in Bezug auf die Tonstücke, bei denen mehrere Stimmen, sei es vokale oder instrumentale zur Verwendung kommen, eine Art der Behandlung als im Vordergrunde stehend bezeichnen, die sich sowohl von unserer Homophonie als von unserer Polyphonie wesentlich unterscheidet. Bei genereller Zusammenfassung der Hauptgruppe dieser Erscheinung könnte folgende Beschreibung gegeben werden: Die Stimmen beginnen unisono, im Einklang oder in Oktaven; in weiterer Folge weichen sie voneinander ab. Die Hauptweise wird umspielt, umsungen und es entstehen Neben- und Durchgangstöne, die bald konsonierend, bald dissonierend mit der Hauptweise zusammentreffen. Dieses Umspielen und Umsingen macht dann bald den Eindruck, als ob die Mitspieler und Mitsänger ihr Eigenes hinzufügen wollten, sei es in einzelnen abweichenden Tönen, sei es bloß in Verzierungsnoten. Bald aber machen diese Nebenwege den Eindruck, als ob der Spieler oder Sänger nur unbewußt vom richtigen Wege abgegangen sei, als ob die Abweichung nur ein Zufall sei, entweder, weil das Gedächtnis die Exekutierenden verlassen oder weil sie für diese Mittelteile ihre Aufmerksamkeit nicht für gebunden erachten. Wie beim Anfang, so bewegen sich dann die Stimmen auch gegen den Schluß fast ausnahmslos im Unison oder in einer regulären Parallelbewegung. Diese Art der Führung mehrerer Stimmen ist der Hauptzweig, man kann sagen: der Stamm der Heterophonie. Diese Bezeichnung hat, sowie die Homophonie und Polyphonie ihren etymologischen Ursprung bei den Griechen. Während aber Homophonie und Polyphonie den Griechen nicht bekannt waren, bestand eine Art der Heterophonie, über die uns von zwei antiken Schriftstellern in Stellen berichtet wird, über deren Deutung heute trotz mannigfacher Versuche noch keine völlige Klarheit besteht. Nach dem Bericht des Aristoxenos (bei Plutarch) ertönt dort oder da eine Quint, eine Quart, eine Sekund oder eine Sext in der *κρούσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν*, in der zu einzelnen Tönen des Gesanges angeschlagenen Instrumentalbegleitung; es wird also nicht eine, neben der Vokalstimme fortgehende Instrumentalbegleitstimme geführt, sondern es ertönen nur dort und da einzelne klangverstärkende Intervalle, wobei die Frage offen bleibt, ob nicht die Instrumentalstimme im übrigen unison mit der Gesangstimme gehen konnte. Von Plato wird die Heterophonie mit folgenden Worten erklärt: „Der Musiklehrer wie der Zögling müssen die Lyra zu Hilfe nehmen, wegen der festen Abstimmung der Saiten, indem sie die Töne mit den Tönen in Übereinstimmung bringen. Die Heterophonie aber und die Buntheit der Lyramusik, wobei andere Weisen von den gespannten Saiten, andere von dem Komponisten der Melodie herrühren, indem man enge

zu weiten Tonschritten, schnelle zu langsamen und Hohes zu Tiefem als Konsonantes und Dissonantes hinzubringt, ferner indem man mannigfaltige rhythmische Verzierungen mit den Tönen der Lyra anfügt: alles derartige dürfen wir solchen nicht zumuten, die in drei Jahren sich das Brauchbare an der Musik kursorisch aneignen sollen" (nach der Übersetzung von Carl Stumpf). Diese Worte, so wenig sich auch ein verläßliches klares Bild für die Übertragung in die Praxis gewinnen läßt, zumal da uns heterophone Stücke nicht erhalten sind, lassen soviel erkennen, daß diese Art verschiedenstimmigen Vortrages sich in die oben gegebene allgemeine Erklärung der Heterophonie einordnen läßt. Sie gliedert sich als kleiner Teil in das Gesamtbild, das wir uns heute auf Grund der, besonders in den letzten Jahren erschienenen mehrstimmigen Stücke exotischer und folkloristischer Musik bilden können. Unter diesen stehen an erster Stelle die Partituren der siamesischen, japanischen und javanischen Orchesterstücke, sowie der russischen Volksgesänge. In den Publikationen über die letzteren von Melgunow und in den phonographischen Aufnahmen von Eugenie Lineff, die im Auftrage der Petersburger Akademie der Wissenschaften ausgeführt wurden, findet sich ein besonders reiches Material dieser Art. Gerade diese mehrstimmigen russischen Gesänge, die nach der Aussage Lineffs in Distrikten aufgenommen wurden, deren musikalischer Betrieb sicherlich eine Gewähr für Ursprünglichkeit bietet, bilden ein Argument, diese Heterophonie als eine der Uranlage entsprossene Stilübung, sagen wir als Naturprodukt bezeichnen zu können. Diese Gesänge geben sich als freie Improvisationen der verschiedenen Stimmen, so wenig mechanisch ausgeführt, daß fast bei jeder Wiederholung Varianten verschiedenster Art zu hören sind. Ja, der führende Sänger singt selbst die Hauptweise fast nie in der gleichen Art, sondern ändert die Weise bald mehr, bald weniger. Lineff sagt: „Ein ländlicher Sänger, der ein echter Improvisator ist, singt nie zweimal dasselbe, sowohl die führende Weise, wie die beigeordneten Stimmen werden bei jeder Wiederholung mehr oder weniger geändert, so daß neue Varianten entstehen." Sowohl Haupt- wie Nebensänger, von denen Wort und Weise in inniger Verbindung vorgetragen werden, bringen die Varianten („*Podgolosky*"). Die Improvisation spielt da die Hauptrolle. Solo und Chor wechseln miteinander oder sind vereint. Die Solostimme erlaubt sich die reichste Ornamentierung der Prinzipalmelodie und sowie der Chor eintritt, wird die Hauptmelodie von ihm übernommen, meistens in der Oberstimme. Das charakteristische Hauptmotiv oder Thema der führenden Stimme wird vom Chor wiederholt und gewöhnlich von allen Stimmen unisono begonnen oder je nach der Anlage des Chores („*Artel*") heterophon ausgeführt; immer aber beginnt und endigt der Chor jede Phrase im Unison, wobei sich manchmal auch die Solostimme beteiligt. Alle Intervalle finden sich in der heterophonen Ausführung. Die Terzen stehen immerhin im Vordergrunde. Nummer X von den notierten 22 Gesängen ist sogar mit Ausnahme der Unisonstellen durchaus in Terzen

geführt. Neben mannigfach wechselnden Zusammenklängen trifft man auch Folgen von parallel laufenden Sekunden (Nr. XI, Seite 31, System 3, Takt 2).

Solche äußere Erklärungen und Beschreibungen der primären Arten von Mehrstimmigkeit stehen von einer Schilderung des tonpoetischen Gehaltes solcher Gesänge weit ab. Dieser liegt nicht nur in der Eigenart der Melodieführung, in Tonalität und Rhythmus des Hauptgesanges, in der Verbindung von Wort und Weise, sondern auch in dem Zusammentreffen der konsonierenden und dissonierenden Töne im mehrstimmigen Gesange. Äußerlich zeigen sich bei den mehrstimmigen Vokalstücken Unterschiede von den primordialen, primitiven mehrstimmigen Instrumentalstücken, wie sie etwa in den siamesischen, javanischen und japanischen Orchesterpiecen zutage treten, von denen einzelne sogar Vignetten, programmatische Titel haben wie das siamesische *Kham-hom* („süße Worte"). Die hier verwendete Heterophonie beschreibt Carl Stumpf (Beitr. S. 125) mit folgenden Worten: „Es gehen nicht verschiedene Themata gleichzeitig nebeneinander her, vielmehr machen alle Instrumente eine in den Grundzügen identische Tonbewegung, aber sie gestatten sich dabei bedeutende individuelle Freiheiten. Das eine nimmt seinen Weg in einfachen Vierteln, das andere umspielt sie mit allerlei Verzierungen, das dritte löst sie ganz in Sechzehntelbewegungen, Triolen u. dgl. auf, und dabei stehen die Sechzehntelgänge der einzelnen Instrumente nicht in genauerer Übereinstimmung. In gewissen Hauptmotiven treffen dann alle wieder rein unison zusammen. Bei der Wiederholung einzelner Abschnitte ergeben sich kleine Varianten einzelner Instrumente. . . . Den Schluß bildet die kräftige Formel (das ist das Hauptthema des Stückes) streng unison und stark retardierend gespielt."

Diese Mehrstimmigkeit ist also verwandt der der russischen Volksgesänge. Nur sind hier entsprechend dem Spielcharakter der ausführenden Instrumente im Gegensatz zu den Vokalstimmen der russischen Volksgesänge die Figurenbewegungen reicher, mehr abwechselnd, je nach der Ausführungsmöglichkeit auf den einzelnen Instrumenten. Die tonalen, rhythmischen und tonpoetischen Unterschiede wollen wir hier beiseite lassen.

In ähnlicher Weise beschreibt Dechevrens die rudimentäre Mehrstimmigkeit der chinesischen Musik: „Es ist eine verzierende Begleitung mit Fiorituren, auf- und absteigenden Figuren, Abbiegungen nach unten (zumeist) in Terzen, Quarten, auch Sekunden und Aufspringen in Quinten mit Kettentrillern, Zwischennoten, auch manchmal in gleichmäßiger Bewegung Vorausnahmen, Nach- und Anhängen, Einleitungs- und Ableitungsfiguren zu den Hauptnoten, die meist in halben und ganzen Noten notiert sind für Gesang." (Sammelbände II, 537.)

Bereits Hornbostel und Abraham stellten diese Art der Heterophonie in Parallele mit „den ersten Formen des mittelalterlichen Diskants; die verschiedenen Stimmen bewegen sich in den wichtigsten Abschnitten und Taktteilen unison, in den Nebenteilen erlauben sich einige Instrumente Ab-

weichungen, Synkopen, Triller, Koloraturen, die die Melodie umranken". („Über das Tonsystem der Japaner", Sammelbände IV 333.) Wir finden also in dieser Heterophonie Parallel-, Seiten- und Gegenbewegung. Es ist eine Verschiedenstimmigkeit ohne Regel. Das Zusammentreffen wird vielfach dem Zufall überlassen. Darin besteht das Wesen dieser Art Mehrstimmigkeit, und in der Tat haben die ersten Versuche der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit mit Ausnahme der Parallel-Organa den gleichen Charakter, nicht nur in den wenigen, uns erhaltenen Resten dieser Zeit, sondern auch in den Beschreibungen der Theoretiker, so besonders auch bei dem als Praktiker und Lehrer gleich ausgezeichneten Guido von Arezzo. Sicherlich bilden auch alle Arten der Parallelbewegungen, angefangen von den Oktavengesängen, die schon nach der mittelalterlichen Auffassung Unisongesänge sind, ferner die Quinten- und Quarten-Organa einen wichtigen Urbestandteil der Mehrstimmigkeit — aber nicht mehr. Man hat diese Art der Parallelbewegungen viel zu sehr in den Vordergrund der Geschichte der Mehrstimmigkeit gestellt und ich selbst muß mich des Fehlers bekennen, die Terzen und Sextenparallelen, wie sie uns im Verlaufe der Entwicklung der Mehrstimmigkeit begegnen, und im Fauxbourdon zu einer eigenen Spezies führen, zur Hauptstütze der Hypothese über Entstehung der Mehrstimmigkeit gemacht zu haben. Es geschah dies zu einer Zeit, da ich dem Ursprunge und den Keimen der eigentlichen Harmonie nachging („Studie zur Geschichte der Harmonie"), während ich in der ergänzenden Studie („Über Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit") die Gegenführung der Stimmen in Betracht zog. Die Hauptergebnisse dieser beiden Studien, vorerst die These, daß Harmonie und Polyphonie sich neben- und miteinander entwickelten, ferner die Erkenntnis, daß, „wenngleich ein gemeinsamer Untergrund beider Arten mehrstimmiger Komposition nachzuweisen ist, die Harmonie doch nicht künstlich aus dem Discantus, respektive Kontrapunctus produziert wurde, sondern, von dem originären Triebe als Kind der Volksmusik gezeugt, unter der Zuchtrute des Kontrapunktes zu voller Selbständigkeit großgezogen wurde" — diese Thesen, die von fast allen, die sich seither mit der Geschichte dieses Zweiges unserer Wissenschaft beschäftigt haben, angenommen und vertreten wurden (freilich zumeist, ohne den Ort der Entnahme zu nennen), kann ich auch heute noch aufrecht erhalten. Nur dürfte aus dem hier Vorgebrachten sowohl in chronologischer wie in systematischer Beziehung sich ergeben, daß das gemeinsame Ursprungsgebiet von Homophonie und Polyphonie eben die Heterophonie ist. Denn alle diese Spielarten mehrstimmiger Übung, die in der Folge zu einer besonderen Abart führten oder in der Kunstmusik dort und da stellen- oder stückweise verwendet werden, finden sich in heterophon behandelten, primären Musikstücken. Wir haben da neben den Parallelbewegungen, neben den Seitenbewegungen und den fragmentarischen Gegenbewegungen auch diejenige Art, die Chappel als eine der Grundformen englischer Mehrstimmigkeit be-

zeichnet: die *Drone-base,* einen liegenden Baß, wie er auf National-Instrumenten, der *horn-pipe, hurdy-gurdy,* der Bettlerleier, dem Organistrum ausgeführt und in den mittelalterlichen Kategorien als *Diaphonia basilica* bezeichnet wird. Auch die hartnäckige Wiederholung eines und desselben Motivs, über dem eine oder mehrere Stimmen sich heterophon bewegen, findet man in solchen primordialen Stücken, sogar ein Doppelmotiv (als zweistimmiger „Pes“, als Unterlage), in dem meteorartig auftretenden Summer-Canon, der, wie ich nachgewiesen habe, sicherlich das Endprodukt einer langen, organischen Entwicklungsreihe solcher Erzeugnisse gewesen ist.

Wie in der Musik der Naturvölker, so bildet die Improvisation auch in der mehrstimmigen Kunstmusik des Mittelalters bis herauf zum 15. Jahrhundert ein wichtiges Ferment in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Wir begegnen solchen, nach Art der bezeichneten Heterophonie gebildeten Stellen immer wieder im Verlaufe der künstlerischen Entwicklung. Wenn in der klassischen Vokalpolyphonie des 15. und des 16. Jahrhunderts das im 14. Jahrhundert offiziell ausgesprochene Verbot der Folge vollkommener Konsonanzen als Postulat aufrecht erhalten bleibt, sich immer mehr festigt und eine Folge von zwei Quinten als eine Ausnahme, als ein Abweichen von der Regel angesehen wird, so tauchen in der, der mehrstimmigen Volksmusik nachgebildeten Kunstgattung der Villanella längere Quintengänge und heterophone Stimmführungen auf — eben in Anlehnung an solch primitive Stimmführungen. In der Wiener klassischen Musik wird — wie bekannt — das Oktavieren, das Eintreten der Unisongänge in polyphonen Werken als besonderes Ausdrucksmittel begünstigt, entsprechend dem Grundzuge der Wiener klassischen Schule, die Musik mehr auf volkstümlichen Boden zu stellen, während in den polyphonen Formen der altklassischen Schule Oktavengänge äußerst selten, ausnahmsweise Verwendung finden — z. B. im „Wohltemperierten Klavier“, soviel ich weiß, nur ein einziges Mal (zweistimmige E-moll-Fuge). Relativ öfter begegnet man ihnen in Konzertsätzen von Bach. Haydn gegenüber wurde dieses Vorgehen geradezu zum Vorwurf erhoben als eine Herabwürdigung, als eine Herabsetzung der Kunst auf das Niveau ordinärer Volksmusik. In der Heterophonie ist dieses Oktavieren, wie wir sahen, ein Wesensbestandteil, Anfang und Ende — „der Weisheit letzter Schluß“. Alle Arten paralleler Bewegungen finden sich in der Heterophonie, und wenn wir heute von einzelnen Völkern nur ein oder das andere Stück kennen, das sich in parallelen Quinten, Quarten, Terzen oder Sekunden bewegt, so ist damit nicht ausgeschlossen, daß sich bei denselben Völkern auch ein eigentlich heterophones Stück auffinden ließe. Bei Natur- wie bei Kulturvölkern gibt es noch heute Gesänge in Quintenparallelen, so in Island in genetischer Fortführung des alten Organum, anderswo wie in dem kunstgebildeten Italien oder in dem musikalischen Nieder-Österreich als momentanes Erzeugnis musikalisch Mindergebildeter. Und nicht nur auf den Admiralitätsinseln ertönen

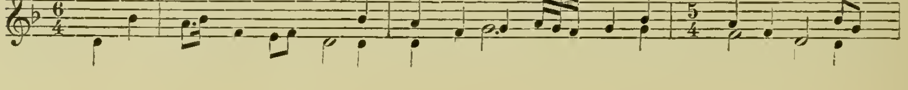
heute noch ganze Stücke in Sekundengängen, sondern auch zur Zeit der Hochblüte der Acappella-Musik berichtet uns Franchinus Gafurius über Totenlitaneien in fortgehenden Sekunden und Quarten als der landesüblichen Totenklage in seiner Heimat. In eigentlich heterophonen Stücken finden sich Sekundengänge, wie wir zitiert haben, in kleineren Teilstrecken. Und sollen wir aus Meisterstücken der Moderne Sekunden- und Septimenparallelen zitieren? Die regellose Verschiedenstimmigkeit besteht auch heute noch sowohl in ihrem Urzustande als auch in der partiellen Verwendung in Kunstwerken.
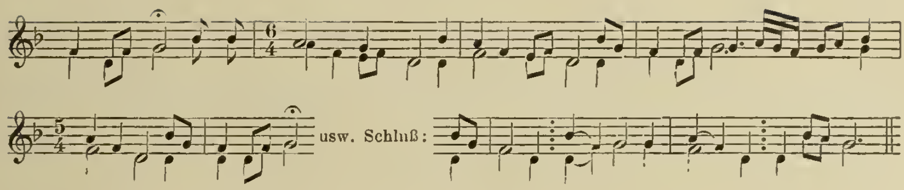
Man kann heute noch nicht die verschiedenen Arten der Heterophonie übersichtlich oder systematisch ordnen, ebensowenig wie man ihre Evolution verfolgen kann. Sicherlich werden auch da Etappen und Epochen unterschieden werden, geradeso wie man zur Erkenntnis gekommen ist, daß bei einzelnen Völkern ein harmonischer Urtrieb vorhanden ist, der anderen abgeht. Manchen mag ein latentes Harmoniegefühl eigen sein, das in den Keimen stecken geblieben ist, das sich nicht weiter entwickelte und das in den primitivsten Formen der Mehrstimmigkeit fossil blieb. Bei andern eine relative Ausbildung zu Gebilden, deren Abgrenzung gegenüber den in bewußter Kunsttätigkeit und unter dem Einfluß bestimmter Regeln ausgeführten mehrstimmigen Stücken nicht genau bestimmbar ist. Es sind eben bewegliche Grenzen in dem Verhältnis von Natur- und Kunstmusik. Das Fortschreiten vom Unvollkommenen zum Vollkommenen, vom Ungeschickten zum Gelungenen vollzieht sich allmählich und nicht immer dürfte in der musikalischen Praxis Naturbetrieb von der, nach Regeln vollzogenen Übung zu trennen sein. Wie in der einstimmigen Volksmusik exotischer und abendländischer Völker verkümmerte und überwuchernde Gebilde unter der Schwelle eigentlicher Kunstformen stehen, so dürfte dies auch in der Mehrstimmigkeit der Fall sein. Naturmusik und Kunstmusik sind zwei exzentrische Kreise mit gemeinsamen Kreisausschnitten: je höher die Musikkultur, desto größer der Ausschnitt von beiden Kreisen. Es scheint, als ob bei den musikalisch höchststehenden Kulturvölkern die Nationalmusik ganz in das Gebiet der Kunstmusik aufgenommen sei. Nichtsdestoweniger begegnen wir auch da Produkten, die in das Gebiet der ungeregelten Verschiedenstimmigkeit, der Heterophonie, fallen. Neben den bereits angeführten Beispielen sei besonders auf den, von Hammerich in den Sammelbänden I, 354 veröffentlichten Aufsatz über isländische Musik hingewiesen, in dem nicht nur Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert, sondern auch aus unserer Zeit angeführt werden, die ganz in das Gebiet der Heterophonie gehören. Wir werden uns auch in der Folge bei der Beurteilung der stilistischen Ausführung mehrstimmiger Gesänge des Mittelalters an die Kategorisierung von heterophonen Stücken auf der einen Seite und eigentlich harmonischen und polyphonen auf der anderen Seite befreunden müssen. Auch in der Ton-Physiologie und Ton-Psychologie wird dieses Moment in mannigfacher Beziehung richtunggebend sein, und besonders die erstere wird sich in ihrem Grenzgebiete zur

Ästhetik damit beschäftigen müssen, was bisher selbst in dem grundlegenden Werke von Helmholtz nicht geschehen ist, da Helmholtz nur Homophonie und Polyphonie unterscheidet und nicht einmal den Namen der Heterophonie anführt. Übrigens ist im Helmholtzischen Werke auch die übrige Nomenklatur in Bezug auf Ein- und Mehrstimmigkeit sowohl systematisch als historisch heute nicht mehr haltbar, worüber eine spezielle Untersuchung und Neuaufstellung alsbald folgen soll. Von dem Standpunkte der Heterophonie wird in die viel erörterte Frage der Entstehung der Mehrstimmigkeit leichter eingedrungen werden als dies bisher von dem Gesichtspunkt der Harmonie und des Kontrapunktes der Fall gewesen ist. Es werden dann Ansichten, wie daß die Mehrstimmigkeit lediglich dem Zufall ihre Entstehung verdanke oder der Unfähigkeit, eine und dieselbe Weise gleichmäßig anzustimmen und auszuführen oder daß die Möglichkeit, auf einem Instrumente zugleich mehrere Töne zum Erklingen zu bringen oder das Zusammentreffen zweier Bläser oder Streicher den Ursprung der Mehrstimmigkeit hervorgerufen habe, solche Ansichten werden der Erkenntnis weichen, daß der ursprüngliche Trieb, die originäre Anlage für die Ausführung heterophoner Musik das Grund- und Hauptmotiv der Entstehung und Ausbildung der Mehrstimmigkeit bildet, dem gegenüber solche Umstände in den Hintergrund treten — als begünstigende Momente von sekundärer Bedeutung. Schon heute ergibt sich als unumstößliche Tatsache, daß die Heterophonie in ihren verschiedenen Arten und Abarten der wichtigste Durchgangspunkt für die Mehrstimmigkeit im eigentlich künstlerischen Sinne ist. Wohl werden auch da in der Scheidung und im Übergange von dem einen zum andern mannigfach abweichende Ansichten sich geltend machen, geradeso wie in einer gewissen Art primitiver, verschiedenstimmiger Musik aufgewachsene Leute sich gegenüber eigentlichen mehrstimmigen Kunstgebilden ablehnend, abweisend verhalten, denselben vollständig verständnislos gegenüberstehen. Unsere musikalische Kultur hat aber einen so hohen Grad erreicht und ihre Evolution liegt heute so klar zutage, daß vom streng wissenschaftlichen Standpunkt aus heterophone Stücke von mehrstimmigen Kunstwerken genau zu scheiden sind, wie in Gegenwart, so in Vergangenheit. Wir haben demnach die Heterophonie, die rudimentäre, ungeregelte Verschiedenstimmigkeit wissenschaftlich als dritte Stilkategorie neben der Homophonie und Polyphonie anzuerkennen.

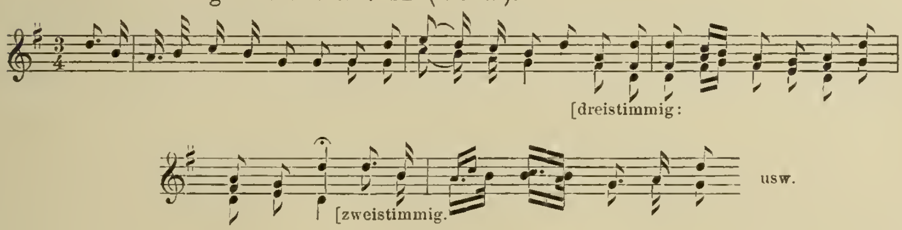
Heterophone Beispiele (im Essay zitiert):

Lineff: Russische Volksmusik Nr. 12 (Vokal).

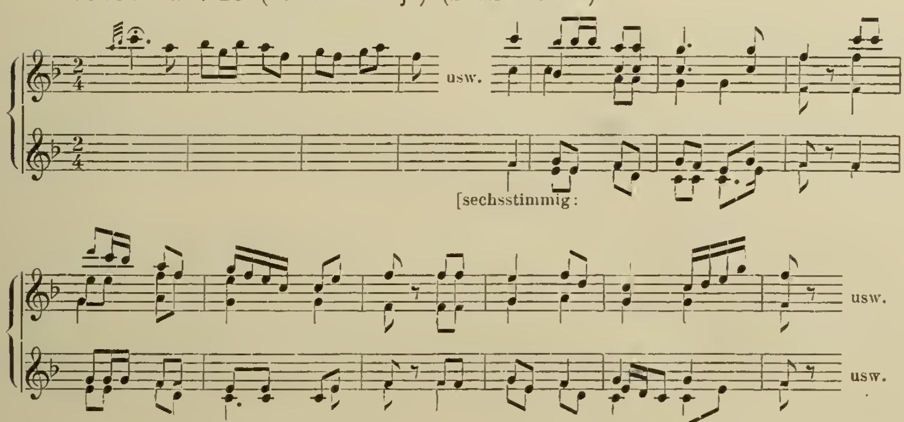




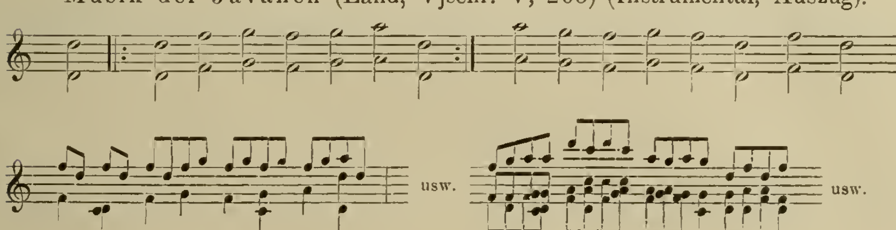
Lineff: Fragment aus Nr. 11 (Vokal).



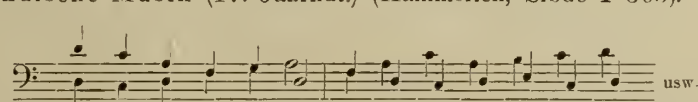
Lineff: Nr. 23 (Karaminskaja) (Instrumental).
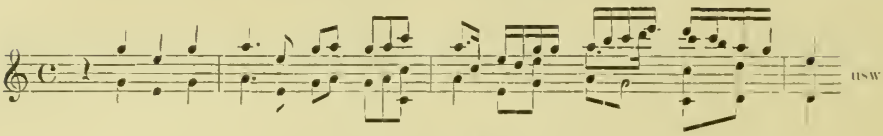


Musik der Javanen (Land, Vjschr. V, 205) (Instrumental, Auszug).
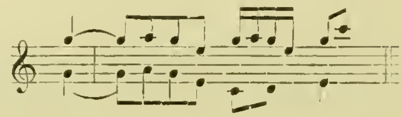


Isländische Musik (17. Jahrhdt.) (Hammerich, Slbde I 363).

Psalm: 
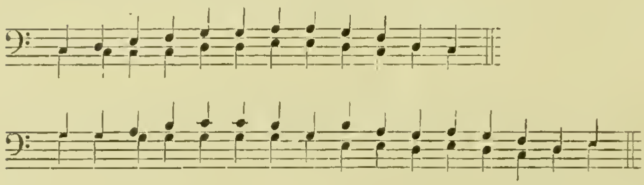
Siamesischer Fächertanz (Vokal und Instrumental), (Stumpf, Beiträge z. Ak. u. Mw. III, 112).



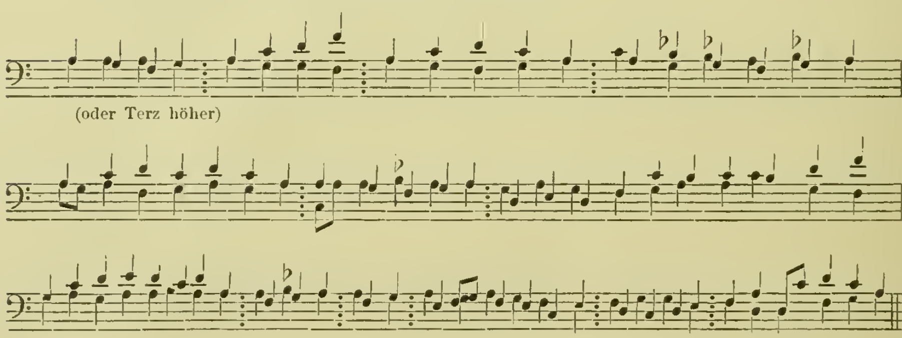
Schluß:



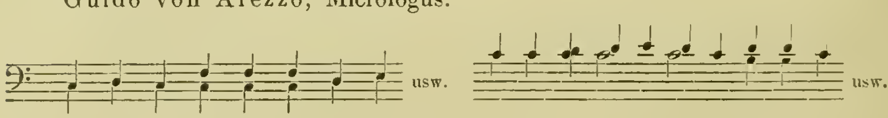
Hucbald, Musica Enchiriadis.
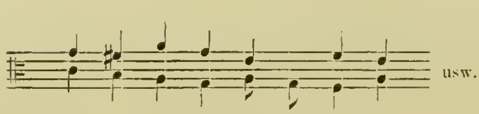


Codex, Bodleiana Oxford 10. Jahrhdt. (Plainsong and mediaeval music. society, Wooldridge, Fleischer, Riemann).
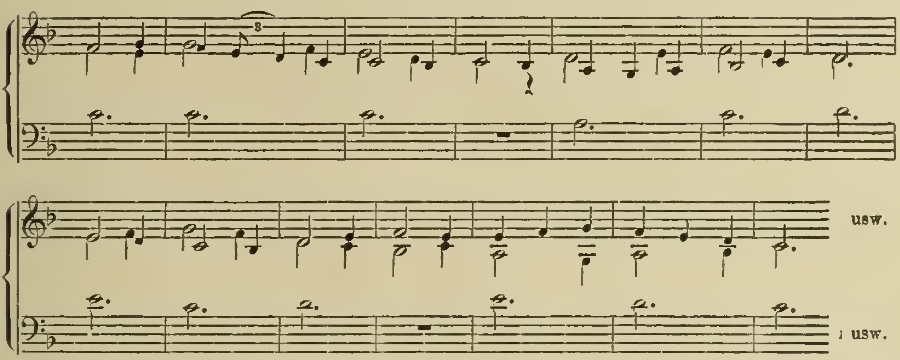


Guido von Arezzo, Micrologus.



Agnus (Coussemaker, Hist. de l'harm., Pl. 26).



Motetus (jede der drei Stimmen mit einem eigenen Text (Wooldridge S. 358).


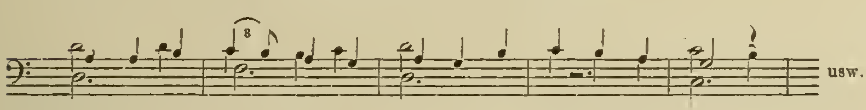
Motetus (Aubry „Cent motets“ S. 1) (ebenso).

